

## Les voix chaudes du Grand Nord dans l'oeuvre de Gabrielle Roy

Anca Mitroi

Volume 18, numéro 1, 2006

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/018870ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/018870ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Presses universitaires de Saint-Boniface (PUSB)

ISSN

0843-9559 (imprimé)

1916-7792 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mitroi, A. (2006). Les voix chaudes du Grand Nord dans l'oeuvre de Gabrielle Roy. *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, 18(1), 31–43.  
<https://doi.org/10.7202/018870ar>

### Résumé de l'article

Dans l'oeuvre de Gabrielle Roy, tout comme dans beaucoup d'autres romans canadiens, on peut trouver des oppositions nettes entre la nature et la ville, entre le progrès et la vie simple, entre la plaine et la montagne. Chez Gabrielle Roy, ces oppositions semblent être profondément enracinées dans la pensée de Rousseau et donner ainsi préférence à la nature, à la montagne et à la vie simple. Toutefois, une des oppositions rousseauistes, celle entre le Nord et le Sud, entre les langues du Nord et les langues du Sud, même si elle est très présente dans l'oeuvre de Gabrielle Roy, se trouve inversée par la romancière canadienne, qui attribue au climat froid et inhospitalier des terres du Nord les qualités du Sud rousseauiste et de ses « langues du Sud ». Nous considérons qu'il s'agit là d'une métaphore de sa propre écriture qui établit un dialogue chaleureux et plein de vie entre des gens de différentes langues et cultures.

## Les voix chaudes du Grand Nord dans l'œuvre de Gabrielle Roy\*

par

Anca Mitroi  
Brigham Young University  
Provo (Utah), USA

### RÉSUMÉ

Dans l'œuvre de Gabrielle Roy, tout comme dans beaucoup d'autres romans canadiens, on peut trouver des oppositions nettes entre la nature et la ville, entre le progrès et la vie simple, entre la plaine et la montagne. Chez Gabrielle Roy, ces oppositions semblent être profondément enracinées dans la pensée de Rousseau et donner ainsi préférence à la nature, à la montagne et à la vie simple. Toutefois, une des oppositions rousseauistes, celle entre le Nord et le Sud, entre les langues du Nord et les langues du Sud, même si elle est très présente dans l'œuvre de Gabrielle Roy, se trouve inversée par la romancière canadienne, qui attribue au climat froid et inhospitalier des terres du Nord les qualités du Sud rousseauiste et de ses «langues du Sud». Nous considérons qu'il s'agit là d'une métaphore de sa propre écriture qui établit un dialogue chaleureux et plein de vie entre des gens de différentes langues et cultures.

### ABSTRACT

In Gabrielle Roy's works, like in many other Canadian novels and short stories, one can find clear-cut oppositions between nature and the city, between progress and the simple life, between flat land and mountain. For Gabrielle Roy, these oppositions seem to be deeply rooted in Rousseau's thinking, giving preference to nature, mountains, and to the simple life. However, one of Rousseau's oppositions, between

---

\* Version remaniée d'une communication présentée au colloque international «Lyrisme du nord, lyrisme du sud: vers une poétique de l'espace», qui a eu lieu à l'Université de Valenciennes (France), en novembre 2006.

North and South, between languages of the North and of the South, although it clearly appears in Gabrielle Roy's novels and short stories, is reversed by the Canadian writer, who attributes to the cold climate and inhospitable lands of the North the qualities of Rousseau's South and of his "languages of the South". We consider that this is a metaphor of her own writing which establishes a warm and lively dialogue between various peoples, languages, and cultures.

---

Dans *l'Idée de la voix: études sur le lyrisme occidental*, Claude Jamain examine de vieilles théories portant sur le rapport entre le climat et les langues et nous rappelle que

[...] jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, l'imaginaire des nations est principalement déterminé par la notion de climat. Il façonne des paysages, des horizons, dans lesquels un peuple apprend à se reconnaître. Par ailleurs, le climat influe sur les voix (Jamain, 2004, p. 83).

Parmi les porte-parole les plus notables de ces théories, on compte, évidemment, Jean-Jacques Rousseau. Comme on le sait, pour Rousseau, les langues et la musique surgissent naturellement dans le contexte idyllique des rencontres de jeunes autour d'une fontaine. Nées de la nécessité de dire le trop-plein du cœur, d'exprimer ce que les gestes ne pouvaient plus communiquer, les langues sont non seulement «filles des climats» (Jamain, 2004, p. 83), mais elles sont aussi intimement liées aux paysages auxquels elles ressemblent. Rousseau trace ainsi une frontière nette entre les langues du Nord et les langues du Sud, qu'il justifie par l'influence du climat et de la terre:

Dans les climats méridionaux, où la nature est prodigue, les besoins naissent des passions; dans les pays froids, où elle est avare, les passions naissent des besoins, et les langues, tristes filles de la nécessité, se sentent de leur dure origine (Rousseau, 1995, p. 407).

Gâtés par la nature, les peuples du Sud chantent harmonieusement les «mouvemens de l'âme» (Rousseau, 1995, p. 408) alors que les gens du Nord, durcis par un climat rude et une terre inhospitalière, poussent des cris rauques, parlent rarement et très peu pour exprimer des besoins liés à la survie:

Dans ces affreux climats où tout est mort durant neuf mois de l'année, où le soleil n'échauffe l'air quelques

semaines que pour apprendre aux habitants de quels biens ils sont privés et prolonger leur misère, dans ces lieux où la terre ne donne rien qu'à force de travail, et où la source de la vie semble être plus dans les bras que dans le cœur, les hommes, sans cesse occupés à pourvoir à leur subsistance, songeaient à peine à des liens plus doux: tout se bornait à l'impulsion physique; l'occasion faisait le choix, la facilité faisait la préférence. L'oisiveté qui nourrit les passions fit place au travail qui les réprime: avant de songer à vivre heureux, il fallait songer à vivre (Rousseau, 1995, p. 408).

Plusieurs romans et nouvelles de Gabrielle Roy semblent illustrer les principes rousseauistes concernant la formation des langues du Sud et des langues du Nord et même l'origine des langues et de la musique. Dans certains de ces textes, la même scène originelle, c'est-à-dire la naissance symbolique de la parole ou du chant, est reproduite. Le silence pesant, l'isolement tragique des personnages y sont brisés par des voix, par des chants, rappelant l'apparition du langage articulé, tel que Rousseau l'imaginait. Ceci n'est pas le seul rapport que les écrits de Roy entretiennent avec la pensée rousseauiste: l'opposition nature / ville (avec une préférence nette donnée à la première), la plaine / la montagne (la dernière étant une source de pureté, de vie et d'inspiration créatrice), le scepticisme à l'égard du progrès (comme dans la nouvelle esquimaude «Le téléphone» (Roy, 1995), où le progrès technologique s'avère sans utilité aucune et, au lieu de faciliter la communication, semble l'empêcher ou engendrer de l'hostilité) sont quelques autres exemples de ce phénomène. À cela s'ajoute l'idée d'une fraternité des hommes, quelle que soit leur provenance, et la valeur des «leçons de choses» prodiguées en pleine nature par Mademoiselle Côté dans *La Petite Poule d'Eau* (auxquelles on oppose les écoles de la ville comme autant de sources d'aliénation dans *La rivière sans repos*), qui constituent autant d'éléments susceptibles de rattacher les écrits de Roy à la pensée de Rousseau.

Pour ce qui est du statut différent des langues chez les peuples du Nord et ceux du Sud, la perspective rousseauiste est illustrée par plusieurs personnages royens, grognons ou taciturnes. Contraints au travail dur dans un climat rigoureux, ces personnages sont peu enclins à la parole, encore moins à la poésie, à la narration ou au chant, tout comme le facteur

ukrainien de *La Petite Poule d'Eau* qui n'ouvre la bouche que pour crier des commandements et pour blasphémer:

[...] on aperçut ses dents jaunies par le tabac au moment où il cria quelque rauque commandement à sa jument [...] sans un mot de salutations, avec un regard froncé vers Luzina seulement, il tira sur les rênes, arrêta, attendit [...]  
(Roy, 1980, p. 22)

Faisant écho aux écrits de Rousseau, la narratrice explique que, dans le pays de ses personnages, «on était souvent silencieux, faute d'avoir du nouveau à commenter» (Roy, 1980, p. 22). C'est sans doute pourquoi, tout comme le facteur de *La Petite Poule d'Eau*, Stépan, le mari de Martha dans «Un jardin au bout du monde», ne s'exprime que par des raclements de gorge et des «grognements», et sa femme qui l'écoute travailler entend seulement le «bourdonnement de voix s'accompagnant d'un grand bruit d'efforts et de chocs» (Roy, 1994, p. 163).

Cette absence de communication ou d'expression verbale imagée ne devrait pas surprendre: les grands espaces glacés du Nord, éloignés de toute civilisation urbaine, rappellent bien sûr les contrées dont parlait Rousseau où l'hiver dure neuf mois. Dans les régions isolées décrites par Roy, le froid est si intense qu'il fait geler l'haleine et ne saurait donc être producteur de beaucoup d'effusions communicatives, encore moins lyriques.

Et pourtant, nous considérons que chez Roy, même si l'on retrouve ces oppositions rousseauistes associées à la voix et au chant, les valeurs de ces oppositions sont souvent brouillées et paradoxales. Il ne s'agit pas de l'opposition espace urbain / campagne ou même plaine / montagne parce que là, comme nous l'avons mentionné plus haut, le lecteur peut retrouver chez Roy la même valorisation de la campagne, de la nature et de la montagne que l'on retrouve chez Rousseau. Il s'agit des oppositions Nord / Sud greffées sur l'opposition chaud / froid qui, tout en gardant la forme contrastée des vieilles théories sur les langues et le climat, mènent néanmoins à des associations plutôt inattendues.

Nous examinerons d'abord l'opposition chaud / froid dans plusieurs textes royens qui connotent le froid comme paradoxalement fertile, source de beauté inattendue et de chaleur humaine. Par exemple, dans «La chatte de monsieur Émile», c'est précisément en hiver que l'enclos de monsieur

Émile est resplendissant et offre aux passants le cadeau de ses couleurs passagères:

Mais, me direz-vous, l'hiver, sous la neige, au grand froid, dans la désolation du soir tombant, sûrement alors la gatte doit avoir l'air de ce qu'elle est, une vieille éponge saturée d'humidité!

Eh bien! non! justement. Car, vous vous souvenez, la gatte se trouve au bout du pays, tout au pied de la montagne. En sorte que le soleil avant de tourner le cap s'arrête toujours un moment sur ce champ [...] Pendant trois ou quatre minutes, chaque jour, le pauvre champ rayonne des plus merveilleuses couleurs de l'été retrouvé [...] (Roy, 1993a, p. 26)

Le froid n'engendre pas tout simplement de la beauté, mais il est aussi producteur de récits – ce qui semble contredire le commentaire précédent par lequel Roy reléguait ces terres froides et isolées au monde du silence. Dans le même ordre d'idées, on pense aussi au narrateur itinérant qui, dans «Un vagabond frappe à notre porte», donne plus de vie aux soirées des Trudeau avec ses récits colorés. À cet exemple s'en ajoutent bien d'autres comme celui de la vieille dame qui, dans *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?*, part en voyage par un froid extrême et s'en va vers la chaleur de la Californie. Les descriptions soulignent toutefois son côté marqué «froid», caractéristique conservée pratiquement à travers tout le trajet, même lorsque le personnage parcourt des climats chauds, en descendant vers le Sud:

Le thermomètre, ce jour-là, marquait trente degrés au-dessous de zéro. Éveline n'avait donc pris que des vêtements très lourds. Enveloppée d'un long manteau à col de fourrure, les pieds chaussés de bottes fourrées, un grand foulard autour du cou, les mains enfouies dans d'épais gants de laine, elle s'élança vers la Californie comme si c'était au pôle qu'elle se rendait (Roy, 1988, p. 15).

Le récit reprend au moins trois fois le portrait d'Éveline, partie vers la Californie comme s'il s'agissait d'un voyage au pôle, et, à plusieurs reprises, la voyageuse est désignée, presque comme dans les périphrases des épopées antiques, comme «la petite vieille habillée comme pour aller au pôle» (Roy, 1988, p. 35), ou encore comme «la petite vieille dame habillée comme pour aller au pôle» (Roy, 1988, p. 34-35).

Marie-Pierre Andron affirme qu'«Alain Roy, le premier, propose une intéressante réflexion sur la représentation des images de la nature et la réutilisation de la pulsion sexuelle dans l'imaginaire royen» (Andron, 2002, p. 208). Dans «Écriture et désir chez Gabrielle Roy: lecture d'un récit de *La Route d'Altamont*», Alain Roy fait remarquer que les étreintes, l'amour et les baisers chez Roy se passent presque toujours sur un fond d'orage et d'éléments déchaînés, et que cela établit un rapport entre le désir et le danger: «Tous les baisers que s'échangent ou manquent de s'échanger les couples amoureux dans son œuvre surviennent au milieu de bourrasques de neige soulevées par un vent déchaîné» (Roy, 1994, p. 136).

Mais il faut remarquer aussi que, bien souvent, ces bourrasques et orages deviennent (qu'il s'agisse de pulsion sexuelle ou de création littéraire ou artistique) autant de signes de fertilité ou les annonciateurs d'une forme de création: création littéraire, conception d'un être humain, ou travail dans un jardin comme source symbolique de beauté. Mais tandis que l'autobus traverse la nuit glacée, Éveline peuple l'espace de ses histoires et de ses souvenirs d'enfance, et cela stimule toute une production littéraire autour d'elle: c'est la «musique» de ses paroles, ce sont ses gestes et son expression qui enchantent au premier abord, et non pas la signification du récit. Tout cela parce qu'il y a des auditeurs qui ne comprennent pas les paroles (il s'agit de ceux qui ne parlent pas français) mais qui sont touchés par le côté non verbal des histoires. Paula Gilbert Lewis (1984) analyse les références royennes à la tour de Babel en montrant qu'elles représentent autant de problèmes de la communication dans un monde multiculturel, problèmes qui trouvent toutefois une solution. Il faut remarquer que les obstacles qui se présentent dans les tentatives de communication sont souvent surmontés par un personnage qui voyage, ou par le voyage même comme source de création artistique (Gilbert Lewis, 1984). Avec des récits ou des incantations, ces personnages qui se déplacent entre le Nord et le Sud font un trait d'union entre deux mondes différents dans des scènes qui ne sont pas sans rappeler les scènes rousseauistes de la naissance de la parole et de la musique. Si les anglophones finissent par solliciter la traduction des paroles de la récitante, c'est parce que ce qui les avait séduits au premier abord, c'était seulement la musicalité de ce qui était dit et les sentiments qu'ils pouvaient lire sur le visage des auditeurs.

L'idée rousseauiste du rythme et de la musicalité de la langue primordiale, du langage poétique, chanté et rythmé, qui précède le langage «ordinaire», transparaît dans cette nouvelle royenne. C'est à ce moment-là que, contaminés par les dons poétiques de la vieille dame, d'autres passagers se mettront à l'imiter en créant eux aussi des narrations ou des descriptions fictives. Par exemple, l'un d'entre eux, M. Stroksson, parle d'une Norvège imaginaire, la Norvège de ces ancêtres qu'il n'avait jamais vue d'ailleurs mais qu'il connaissait à travers d'autres récits.

Luzina, dans *La Petite Poule d'Eau*, est un autre personnage lié au froid qui produit des récits. C'est en effet le froid extrême qui l'incite à offrir au marchand de fourrures, avec lequel elle fait en voiture un bout de chemin le cadeau de ses paroles imaginées. Elle offre d'ailleurs le même cadeau à une famille d'Islandais qu'ils hébergent pendant une nuit. Ces Islandais nous rappellent les passagers anglophones qui ne pouvaient pas comprendre les paroles d'Éveline. Eux non plus ne comprennent pas Luzina en l'absence de traducteur. Cela n'empêche pas la jeune femme de leur faire écouter ses récits, car elle se sent proche d'eux sous l'effet d'une sorte de «fraternité» du froid, de l'isolement et de la parole prononcée, même si elle reste incomprise au niveau purement linguistique.

Alors que, dans la perspective rousseauiste, le froid ne saurait produire que le mutisme du labeur acharné, chez Roy, c'est dans l'ombre, la fraîcheur ou même l'orage de neige que la parole et même le dialogue naissent, ce qui fait que le froid s'avère finalement plus fertile que la chaleur. En revanche, la chaleur que l'on croirait si bénéfique après de longs mois d'hiver, est en fin de compte vue comme une source de danger, de silence et même de mort. Dans *Ély! Ély! Ély!*, l'endroit visité par la narratrice est présenté au début comme endormi à cause de la chaleur. L'air est irrespirable dans la petite chambre d'hôtel, comme si toute la chaleur de l'été s'y était réfugiée, et les conversations traînent. Les hommes se taisent, les discussions restent en suspens, tout le monde est silencieux. La nuit y semble, au premier abord, «vide et inanimée» (Roy, 1988, p. 101). Ce qui est paradoxal, c'est que l'hôtelier, qui d'ailleurs déclare: «C'est rien qu'à cause de la chaleur qu'on est encore ouvert» (Roy, 1988, p. 108), est décrit, lorsqu'il s'enferme dans son mutisme, en termes non équivoques. Dans la chaleur accablante, l'hôtelier semble assez



froid et distant, mais il a un moment où «[s]a *rigueur* et son animosité *fondaient* à vue d'œil» (Roy, 1988, p. 114) mais peu à peu il redevient méfiant: «Il s'était fait *froid* [...]» (Roy, 1988, p. 115; nous soulignons).

De même, dans *La Petite Poule d'Eau*, ce n'est pas la traversée des glaces qui fait peur à Luzina. Bien au contraire, c'est précisément la chaleur qui l'effraie et qui, finalement, la réduit au silence. Apeurée, la femme n'ose plus dire un seul mot car la chaleur soudaine, autrement signe de vie, de renouveau printanier, transforme en une multitude de pièges l'immense étendue de glace qu'ils fallaient traverser:

Ces pays du Nord, de grêles et immenses forêts et de lacs aussi immenses, ces pays d'eau et de petits arbres ont, de tous, le plus capricieux des climats. Du jour au lendemain la glace fondit sur la route du Portage-des-Prés au ranch des Toussignant. Presque à vue d'œil la neige se mit à disparaître. On s'était attendu à un retour du froid, mais durant la nuit que Luzina passa au magasin, un vent du sud s'était levé [...] (Roy, 1980, p. 35)

L'effet de la chaleur est désastreux:

[...] en moins de vingt-quatre heures, le pays entier s'était transformé en une sorte de dangereuse fondrière. Sous la neige molle, le pied trouvait l'eau partout présente, l'eau partout affleurant (Roy, 1980, p. 35).

Mêmes effets négatifs de la chaleur pour la bavarde Éveline partie vers la Californie: chaque fois qu'elle se sent malade, elle pense que c'est à cause de la chaleur:

Il faisait chaud à Las Vegas. Dans son épais manteau, elle suait à grosses gouttes et en vint presque à regretter les bourrasques et le terrible froid auxquels elle avait échappé [...] (Roy, 1988, p. 56)

De plus, la chaleur semble favoriser d'innombrables fléaux inattendus, comme la «chaleur étouffante», décrite aussi comme «la violente chaleur» de *La rivière sans repos* (Roy, 1995, p. 99), accompagnée d'un air irrespirable et d'un nuage de moustiques affamés. À Las Vegas, Éveline s'étonne qu'un climat si doux, si chaud, puisse couvrir tant de problèmes – car on lui parle des divorces et des gens qui perdent leur fortune aux jeux. Pour elle, la chaleur est à la fois dangereuse et trompeuse, et lui fait parfois l'effet d'un cauchemar:

Oui, la chaleur aussi avait dû être irréaliste, car au milieu de la nuit elle se réveilla transie de froid et dut remettre son gros manteau. À la lueur de la lune, elle crut alors apercevoir les cimes couvertes de glace [...] (Roy, 1988, p. 57)

L'opposition Nord / Sud suit, chez Roy, un modèle similaire à l'opposition froid / chaud – le Sud évoquant indirectement des dangers ou bien le silence et l'isolement. Dans *La Petite Poule d'Eau*, c'est la petite habitation entourée de neiges qui semble «chaleureuse» à Luzina – «Rien ne lui semblait plus chaleureux, plus humain que cette grise maison isolée» (Roy, 1980, p. 26) –, à la différence des villes du Sud, métaphoriquement plus froides. C'est aussi le Sud qui s'empare des instituteurs, comme des oiseaux migrateurs, quand ils quittent sans remords la famille isolée de Luzina. C'est encore dans le Sud que, pour des raisons obscures, les gens se disputent plus qu'ailleurs; et, toujours dans le Sud, les gens ne veulent pas avoir les écoles et les enfants près de leurs maisons parce qu'à force de se disputer la fierté d'avoir l'école près de chez soi, ils n'arrivent pas à s'entendre pour le bien des enfants (Roy, 1980, p. 50). C'est toujours ce Sud qui attire non seulement les instituteurs, mais aussi les enfants, et qui, sur la carte, semble «absorbé» toute la vie du Nord. On ne peut donc s'étonner si ce Sud est «noirci» sur la carte de noms et apparaît à Luzina comme «un voleur» (nous soulignons):

[...] Il semblait que toutes les indications se fussent groupées ensemble sur cette carte comme pour se communiquer un peu de chaleur, se fussent resserrées dans le même coin du Sud [...] (Roy, 1980, p. 153)

Pourtant, du fond de son petit hameau perdu dans les neiges du Nord, Luzina parvient à «faire parler» cette carte du Sud. Comme s'il s'agissait d'un instrument musical, la femme touche la carte et lui attribue le don de la parole, et, comme les musiciens qui «arrachent» des sons d'un instrument, Luzina lui arrache de l'émotion et des larmes:

[...] Tout au bas de la carte, Luzina voyait une zone assez bien noircie de noms de rivières, de villages et de villes. C'était le Sud [...] Le doigt de Luzina partait en exploration sur les degrés de longitude et de latitude [...] La vieille carte lui parlait presque comme une amie et aussi comme une voleuse. Elle suintait. En l'effleurant, en la réchauffant de sa main, Luzina lui arrachait de petites gouttes d'humidité, ténues, froides, qui, sous ses

doigts, lui faisaient l'effet bizarre de larmes [...] (Roy, 1980, p. 152)

Il est intéressant qu'encore une fois, le Sud, sur la carte, soit associé aussi avec le froid, et le Nord, représenté par la Petite Poule d'Eau et par Luzina, soit associé à la chaleur, même s'il s'agit d'une chaleur affective. En plus, selon une logique similaire, non seulement le Sud canadien acquiert des connotations négatives, mais aussi le Sud des États-Unis, tel qu'il apparaît dans un film comme *Autant en emporte le vent*. Dans son étude, *Gabrielle Roy: l'idylle et le désir fantôme*, Alain Roy (2004) souligne le fait que, pour les filles du Grand Nord, ce Sud représenté à l'écran, avec ses arbres géants et sa végétation luxuriante, a l'air tout simplement invraisemblable, comme une aberration esthétique. Même l'acteur Clark Gable, au lieu d'avoir l'air d'un séducteur plein de charme, leur apparaît comme laid, grotesque et ridicule. À cela s'ajoute, évidemment, la rencontre violente entre l'Extrême Nord, représenté par Elsa, et le Sud «sudiste» du G.I. américain et qui prend tout de même la forme d'un viol, même si Gabrielle Roy l'évoque plutôt au moyen de termes vagues et abstraits, sinon d'euphémismes.

D'ailleurs, quelque luxuriant et resplendissant qu'il soit, pour plusieurs personnages royens, le Sud porte paradoxalement en lui les signes cachés de la dégradation. C'est ainsi que l'Esquimaude Deborah ressent «une bien cruelle déception» lorsqu'elle comprend que «[b]ien de belles et bonnes choses du Sud» comme les fleurs et les oranges qui l'avaient émerveillée pendant son séjour à l'hôpital étaient périssables, se flétrissaient et pourrissaient (Roy, 1995, p. 33). Dans la même nouvelle esquimaude, le Sud et le Nord sont relativisés et, par conséquent, dénués de sens, par la voix de la narratrice qui démystifie encore le «Sud» de Deborah en montrant que ce Sud, pour beaucoup, était encore paradoxalement un «Nord».

Dans ces passages, comme dans bien d'autres, le rapport purement «géographique» entre le Nord et le Sud aussi bien que celui entre le chaud et le froid sont réinterprétés, souvent par la valeur qu'acquiert la voix des personnages qui traversent ou scrutent le territoire. Ceux qui s'expriment, parlent ou créent des récits ou des chansons finissent par donner vie à des endroits au premier abord hostiles et glacés, déserts et muets. Il faut remarquer également que ce sont les nomades qui «promènent»

leurs paroles un peu partout, avec leurs identités venues d'autres terres, d'autres contrées et qui, comme des semeurs, apportent les graines de l'expression poétique dans des endroits autrement quasi muets. Dans «Un vagabond frappe à notre porte», Ephrem Brabant remplit l'espace de l'hiver de ses récits identitaires (fictifs, d'ailleurs), et, dans *La Petite Poule d'Eau*, Luzina voyage et, pour faciliter la traversée des champs couverts de glace, n'arrête pas de parler et de dévider ses histoires. Ces personnages nous rappellent également la vieille dame habillée comme pour le pôle qui, avec ses souvenirs d'enfance, fait un trait d'union entre son Winnipeg glacial et la Californie fleurie.

Dans *Ély! Ély! Ély!*, tout comme dans «Un vagabond frappe à notre porte», c'est sous l'effet de la reconnaissance d'une familiarité cachée que les voix se font entendre, les langues se délient et les gens commencent à s'exprimer. Silencieux et renfermés, hostiles presque dans leur mutisme, les personnages arrivent à s'ouvrir et à partager de nombreux récits originels avec la visiteuse qu'ils avaient initialement regardée avec méfiance. Cependant, l'exemple le plus évident des voix lyriques exportées ailleurs est, bien sûr, celui des Doukhobors dans la vallée Houdou. Partis de leur Caucase fleuri, les Doukhobors refusent de se fixer dans les endroits qu'on leur propose. Ils se sentent exaspérés par le silence, ils n'arrêtent pas de comparer les nouveaux territoires avec leurs contrées natales et, obstinés, s'opposent avec une seule monosyllabe, «Niet», à tout ce qu'on leur offre. Mais lorsqu'ils arrivent à créer leur montagne fictive, leur paradis imaginaire dans la vallée Houdou (qui n'avait ni montagne ni végétation abondante et qui était aussi loin que possible de leur Caucase de rêve), c'est avec leurs chansons qu'ils la créent. Sceptique, l'Écossais McPherson n'avait pas cru à l'efficacité des chansons des Doukhobors:

[...] Ce n'était pas à chanter qu'ils changeraient la plaine!  
Elle en avait entendu d'autres soupirs, vu d'autres  
regrets, la plaine des exils et des nostalgies, mais elle  
finissait toujours par mettre les gens à la raison [...] (Roy,  
1994, p. 105)

Mais le petit groupe d'exilés ne fait que répéter ses incantations et ses lamentations, comme dans un rituel incompréhensible pour tous ceux qui se trouvent en dehors de leur monde spirituel. C'est là qu'intervient la fonction performative de leurs chants, et c'est un monde qu'ils recréent

avec leurs voix: «Alors le doux pays laissé en arrière, le pays d'acacias, de citronniers et d'herbe tendre, revivait sous leurs paupières closes» (Roy, 1994, p. 106).

C'est avec leurs chansons si viscérales que les Doukhobors parviennent à donner forme et âme à un territoire inhabitable et à transfigurer le désert le plus inhospitalier. Le travail de l'imagination, du souvenir et des chants mystiques opère ce miracle:

Mais les Doukhobors ne voulaient plus rien entendre. Inaccessibles maintenant à tout appel de la raison, exilés dans leur exaltation, assurés d'être les seuls à comprendre le mystère du monde, ils restaient, leur chapeau à la main, s'imaginant peut-être avoir perçu un signe infaillible du destin. Ils avancèrent d'un pas encore et entonnèrent un chant de reconnaissance. Le chant s'écoulait dans la vallée, deux fois, trois fois rapporté par l'écho [...] (Roy, 1994, p. 112-113)

Qu'il s'agisse des Doukhobors, errant entre le Caucase, la Sibérie et la vallée Houdou canadienne, de Sam Lee Wong qui avait quitté sa Chine natale pour la Saskatchewan, d'Éveline partie de Winnipeg en autobus vers la Californie, ou de Pierre Cadorai traversant les terres du Grand Nord plongées dans l'hiver glacial (dans *La montagne secrète*), les personnages qui parlent ou qui chantent sont chez Roy des créatures errantes, qui entreprennent toujours de grands voyages. Leurs amples déplacements, entre le Grand Nord et un Sud également fictif, d'un continent à un autre, d'un pays à un autre, sont, en fait, moins une quête identitaire qu'une redécouverte, réaffirmation, prise de conscience de l'identité. Réprimée, endormie, entrée en hivernage, l'identité des personnages s'éveille soudain au bout du périple, dans une voix qui réussit finalement à s'exprimer de toute sa force. C'est cette force d'expression qui, comme dans les chants des Doukhobors de «La vallée Houdou», crée une réalité dans la désolation du paysage aride et dénudé, projection de la richesse intérieure sur la toile de fond d'un monde pétrifié. Cette voix, étouffée depuis longtemps se réveille soudain et évoque, paradoxalement, la chaleur luxuriante ou bien donne vie, au delà du brouillard, à un soleil imaginaire.

Daniel Chartier avait constaté que: «Trois grands mouvements migratoires ont une influence distincte sur les frontières de l'imaginaire et de la culture: l'urbanisation, ensuite

l'émigration, et enfin l'immigration» (Chartier, 2001, p. 169). Or, c'est précisément dans ces mouvements que les voix se font entendre: dans leur déplacement semblable à celui des oiseaux migrateurs, les personnages remplissent l'espace de leurs récits ou de leurs chansons. Le plus souvent transplantées dans un terrain non propice, les voix migrantes s'avèrent fertiles, comme pour symboliser la destinée de l'écriture royenne, florissante elle-même grâce à tant de voix venues d'ailleurs.

### BIBLIOGRAPHIE

ANDRON, Marie-Pierre (2002) *L'imaginaire du corps amoureux: lecture de Gabrielle Roy*, Paris, L'Harmattan, 258 p.

CHARTIER, Daniel (2001) «Mouvements migratoires et frontières culturelles du Québec», dans LINTVELT, Jaap et PARÉ, François (dir.) *Frontières flottantes: lieu et espace dans les cultures francophones du Canada / Shifting Boundaries: Place and Space in the Francophone Cultures of Canada*, Amsterdam, Rodopi, p. 169-177.

GILBERT LEWIS, Paula (1984) *The Literary Vision of Gabrielle Roy: An Analysis of Her Works*, Birmingham, Summa Publications, 319 p.

JAMAIN, Claude (2004) *Idée de la voix: études sur le lyrisme occidental*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 267 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1995) *Œuvres complètes* (vol. V), Paris, Gallimard, 5 vol.

ROY, Alain (1994) «Écriture et désir chez Gabrielle Roy: lecture d'un récit de *La Route d'Altamont*», *Voix et Images*, vol. 20, n° 1, p. 133-161.

\_\_\_\_\_ (2004) *Gabrielle Roy: l'idylle et le désir fantôme*, Montréal, Boréal, 273 p.

ROY, Gabrielle (1980) *La Petite Poule d'Eau*, Montréal, Stanké, 292 p.

\_\_\_\_\_ (1988) *De quoi t'ennuies-tu Éveline?*, suivi de *Ély! Ély! Ély!*, Montréal, Boréal, 125 p.

\_\_\_\_\_ (1993a) *Cet été qui chantait*, Montréal, Boréal, 169 p.

\_\_\_\_\_ (1993b) *La montagne secrète*, Montréal, Boréal, 186 p.

\_\_\_\_\_ (1994) *Un jardin au bout du monde*, Montréal, Boréal, 180 p.

\_\_\_\_\_ (1995) *La rivière sans repos*, Montréal, Boréal, 248 p.